

## El cronista Lemebel y el pasado dictatorial en Chile

Susana Souilla\*

En este trabajo me propongo indagar en los modos como Pedro Lemebel, en tres de sus libros de crónicas (*Loco afán*, *Crónicas de Sidario*, *De perlas y cicatrices* y *Serenata cafiola*), refiere al pasado dictatorial de Chile.

La evocación de espacios y cuerpos en los que los años de represión dejaron sus marcas a modo de escrituras, el sida como enfermedad real y como metáfora de la dictadura, y la música popular con su despliegue de voces, son, en las crónicas de Lemebel, tres puertas por las que el escritor se aventura, para reconstruir una memoria que es a la vez colectiva y profundamente personal. A partir de un detalle concreto, de una cicatriz, una voz, una foto, o la historia de una vida, Lemebel encuentra los vestigios que le permiten no sólo reconstruir el pasado atravesado por la violencia sino también recuperar su dimensión más vitalmente cotidiana. El homenaje a víctimas de la dictadura, a su propia madre o a las locas amigas que sucumbieron al sida, la referencia a programas de televisión, cantantes de moda, letras de canciones, rincones de la ciudad, publicidades, configuran una heterogeneidad de asuntos y temas que encuentra su punto de confluencia en la configuración de un tono a partir de la tensión entre la ternura –matizada en ocasiones con cierto humor macabro– y la distancia irónica, que no abandona el matiz afectivo.

En las crónicas de Lemebel el pasado chileno dictatorial es reconstruido y recordado desde la subjetividad del cronista que se manifiesta con distintos grados de cercanía, y podemos decir que este tono personal se intensifica en las crónicas más recientes. En efecto, en *De perlas y cicatrices*, podemos observar una tendencia al uso de la tercera persona que alterna con la primera del singular o plural; en *Loco afán*, hay un predominio de una primera persona del plural que si bien tiene un contenido biográfico, se incluye en un colectivo, en un “nosotras” que refiere a la identidad homosexual y travesti y a sus lazos de solidaridad identitaria. En cambio en *Serenata cafiola*, el predominio corresponde a la primera persona del singular, a un yo que se erige en la lente a través de la cual aparecen los trazos del pasado con un sesgo biográfico y un tono más elegíaco, enmarcado en el homenaje a su madre que abre y cierra el libro.<sup>1</sup> La dictadura –con sus proyecciones en la utopía neoliberal– sigue

---

\*Profesora en Letras (UNLP). Docente e investigadora en la facultad de Periodismo y Comunicación Social y en la Facultad de Psicología (UNLP).

siendo un tema muy importante en estas crónicas pero el tono combativo tiende a aplacarse, y la mirada del cronista es capaz, entre otras cosas, de añorar la inocencia de otros tiempos, de encontrar matices insospechadamente tiernos, humanos, privados o íntimos en personajes más vinculados con posturas conservadoras. Y, sin embargo, no deja de quedar clara su posición militante (homosexual y de izquierda) e incluso combativa, aunque el tono ya no lo sea tanto.

Algo similar podemos decir en relación con los ejes temáticos de cada uno de estos libros de crónicas: en *De perlas y cicatrices*, los espacios urbanos con todas sus proyecciones (los cuerpos, los interiores de las casas, los medios de comunicación de masas) constituyen la puerta de entrada para trazar líneas entre las prácticas hegemónicas y las contrahegemónicas, entre las lecturas oficiales y las lecturas que son capaces de desmontar la trama del poder, entre los no lugares asépticos que borran y anestesian el pasado y aquellos lugares (espacios físicos pero también cuerpos humanos) donde han quedado grabadas las cicatrices de la historia. En *Loco afán* el eje temático es la ciudad sitiada por el SIDA, como plaga que la dictadura y los sectores conservadores hicieron funcional a sus fines y como problema social. En cambio, en *Serenata cafiola*, el eje temático es la música producida y reproducida por las voces populares, con un énfasis notable en las canciones que acompañaron la infancia y la adolescencia de Lemebel, lo cual le permite bucear en una época de dolores, terrores y censuras pero también rescatar momentos irrepetibles de inocencia, descubrimiento y felicidad.

### **La enfermedad como metáfora**

El SIDA, si bien aparece aludido en otros libros de crónicas del autor, es el tema que atraviesa *Loco afán* y que permite a Lemebel enhebrar una serie de textos que en muchos casos se aproximan a lo biográfico y en los cuales la enfermedad aparece no sólo como metáfora de la dictadura sino como un nido que los esquemas de segregación y censura encontraron propicio para reforzarse. Lemebel despliega toda la imaginería de una peste o plaga que se cierne sobre Santiago, y apuesta a un tratamiento discursivo en el cual las connotaciones con que es tratada la enfermedad la colocan en un lugar de instrumento de control: “luciérnaga errante por los

---

<sup>1</sup> J. Agustín Pastén B. señala, en su recorrido analítico de las crónicas de Lemebel, una tensión entre la crónica y el testimonio. En tanto que los primeros libros de crónicas exhiben un predominio del cronista social (el crítico cultural en *La esquina es mi corazón* y en *De perlas y cicatrices*), las crónicas del siguiente decenio (*El Zanjón de la aguada*, de 2003 o *Adiós mariquita linda*, de 2005), se aproximan más al testimonio y tienen un tono más personal.

arrabales de Santiago, una luminaria peligrosa que reemplaza el entumido alumbrado de sus callejones” (25).<sup>2</sup>

Pero, a este carácter apocalíptico y funcional a los controles dictatoriales, Lemebel opone la construcción de textos donde lo vital es el rasgo común: lejos de ser crónicas fúnebres, se trata de relatos donde, sin obviar los avatares dolorosos, humillantes o antiestéticos de la enfermedad, se ponen en foco las vidas que antes y durante la caída por el SIDA, tuvieron su rasgo irrepetible, su momento de luz. Son un conjunto de tácticas capaces de construir un lenguaje no contra la enfermedad –obviamente-, sino contra la forma en que esta es convertida en metáfora social que habilita y justifica la discriminación, el exilio e incluso el negocio. Es así como los maquillajes, la seducción, los juegos lingüísticos y los apodosos que se apropian de los motes para neutralizar sus efectos nocivos, el humor negro, el regodeo con lo agónico en tensión con rasgos de ternura buscan, a través de un tratamiento queer que funda un tono inédito, travestir el estigma en aura.<sup>3</sup>

Ya desde el epígrafe con que Lemebel abre la escritura de *Loco afán*, el SIDA recibe un tratamiento metafórico: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna del sidario” (7). El SIDA colonizó, en el sentido de que se introdujo en los cuerpos pero también se expandió en el cuerpo social, cambiando hábitos y modos de relación. Este cambio de reglas de juego dio lugar a una resignificación y a un redoblamiento de las luchas de las personas homosexuales portadoras de la enfermedad: no se trata ya de luchar por vivir –lo que implica construir y defender– la propia identidad sino además de luchar por la vida no sólo en su carácter biológico (la nuda vida) sino en el carácter de vida que merece ser vivida, una lucha por seguir habitando espacios en el borde del abismo de la muerte física y de la exclusión como muerte simbólica.

Si como plantea Sontag, la enfermedad es procesada por la cultura a través de metáforas que producen pero también obstaculizan la comprensión, Lemebel busca torcer el brazo a estas estrategias discursivas metafóricas, desde una mirada que enfoca lo preformativo de las

---

<sup>2</sup> La iluminación como instrumento de control forma parte de un notable sistema metafórico en *La esquina es mi corazón*. Son recurrentes las alusiones a focos, linternas, sistemas panópticos con los cuales el poder hegemónico busca poner a raya el deseo.

<sup>3</sup> Estas crónicas de Pedro Lemebel son del año 1996, época en que todavía no eran conocidos los tratamientos retrovirales, por lo cual un diagnóstico de SIDA era sinónimo de enfermedad terminal.

tácticas: resignificar las marcas que deja el SIDA, maquillar, inventarse, como una forma de ser en la propia verdad.<sup>4</sup>

A una enfermedad que ha generado distintas formas de tabú, el autor impone una escritura que se planta como contestación y afirmación con crónicas que en general son historias de vidas en las cuales no escatima hablar de la degradación física y de la mueca mortal, como en *El último beso de Loba Lamar*. Sin embargo la actitud vital cobra fuerza, ya sea por medio del humor -incluso un humor negro-, ya sea porque en varias crónicas, la alusión al SIDA es sólo un breve comentario al pasar, una situación más, al final del relato de una vida o la historia de una relación, en medio de otras luchas incluso más difíciles, como la pérdida de los brazos de Lorenza en *Lorenza (Las alas de la manca)* o los miedos y la soledad entre las bombas y balaceras de la dictadura, en *La Regine de Alumnios El mono*.

La escritura y los distintos modos de plasmación de signos que se pliegan y repliegan en superficies (maquillajes, afeites, tacos, plumas y vestidos) son formas de estar en el mundo y de enfrentar aquello que obstaculiza la felicidad o el deseo. Tal vez el ejemplo más claro de esto sea *El proyecto nombres (Un mapa sentimental)*, crónica en la que el autor refiere a esa empresa colectiva que consistió en formar un gran quilt que se pudiera exhibir como memorial en la superficie del espacio público. Lemebel habla del quilt en este texto al mismo tiempo que intenta un quilt escritural en *Loco afán*, enhebrando nombres y experiencias en las que el SIDA aparece como el drama común, como una suerte de Parca de la posmodernidad pero al mismo tiempo como ocasión de relatar vidas que tienen, cada una, un signo propio y muchas otras luchas además de la enfermedad y la estigmatización que esta conlleva: la lucha por vivir la identidad travesti o los problemas económicos que se traducen en la desigualdad de acceso a los tratamientos. Las locas reescriben signos en sus cuerpo para que este pueda inscribirse en el mundo y habitar con sus deseo los espacios. Esta es la clave de la libertad –y del arte– para Lemebel: El SIDA, inscripto simbólicamente o metaforizado como Parca, peste o plaga con connotaciones de castigo, ataca este fluir de escrituras, y entonces surgen otras escrituras como afanosas tácticas: escribir el libro, hacer el quilt, volver a nombrar, reescribirse a partir del SIDA. Algunos lo hacen recurriendo al disfraz defensivo a modo de camuflaje, como el de padre de familia que viste Raphael, y otros resignificando marcas,

---

<sup>4</sup> Como señala Butler, el carácter preformativo del travestismo pone en evidencia el carácter contingente de la relación género-sexo, “frente a configuraciones causales que suelen verse como naturales y necesarias”. (269)

retorciéndolas, “jugando un poco con el aura de la epidemia” como en *Los diamantes son eternos*.<sup>5</sup>

Lemebel, a lo largo de estas crónicas construye un punto de vista que está en el borde, en una suerte de precisa ambigüedad: ni exterior ni interior o interior y exterior al mismo tiempo: interior porque él se identifica con las locas, recurriendo en algunos tramos a una voz en primera persona del plural (“reemplazó nuestras plumas por jeringas”), y exterior porque adquiere en otros tramos un tono de piedad o ternura a partir de una voz en tercera persona, que no deja de comportar admiración, por las maneras de enfrentar el SIDA. De este modo el autor suele, en un procedimiento barroquizante, construir un enunciador inestable que por momentos se coloca en la escena ficcional y en otros momentos la contempla desde un exterior cronista sin dejar de sentirse involucrado. Más allá del lenguaje popular, la alusión a la cultura popular y las referencias a lo cotidiano, logra un cuidadoso equilibrio en el tono: la sensibilidad sabe detenerse justo al borde inestable de la sensiblería y nunca llega al tono patético porque toma una peculiar distancia no exenta de afecto y humor, en una medida fluctuación entre un “nos” que identifica y se solidariza y el uso de la tercera persona que, junto con la ironía o el humor negro, toma una distancia que nunca abandona el matiz afectivo. En *La Regine de Aluminios El mono*, Lemebel relata, en tercera persona y en un contexto de violencia dictatorial, la platónica relación entre la Regine, una loca que atiende maternalmente su prostíbulo para refugiar conscriptos, y Sergio, un esquivo y amargado soldado. De entrada, sabemos que la Regine tiene SIDA, pero la crónica no se detiene en esta cuestión sino en la inefable relación que surge entre la Regine y Sergio, para finalizar con el funeral de la Regine, tiempo después de pasada la dictadura: “La Regine estaba tan pesada, se hinchó la pobrecita y tuvimos que soldar el cajón para que no goteara, decían las viejas. Pero igual iba goteando lágrimas sucias que quedaron en la escala y la calle por mucho tiempo.” (31)

En la crónica que abre el libro, *La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)*, los postreros momentos del socialismo chileno y el comienzo de la dictadura con su carácter censor y letal aparecen representados como una suerte de proemio del SIDA: “... el tufo mortuorio de la dictadura fue un adelanto del SIDA, que hizo su estreno a mediados de los ochenta” (16). La historia arranca con la ruptura de dos colizas que anticipan la fractura social que Chile va a atravesar con la llegada de la dictadura de Pinochet. A lo largo del texto la circularidad neobarroca se da no solo a partir de la mención del visón al principio y al final

---

<sup>5</sup> Tomamos los conceptos “estrategia” y “táctica” de Michel de Certeau (citado en la bibliografía).

sino sobre todo con la repetición anafórica “No es buena la foto”, que aparece tres veces y la fusión de contrarios que pintan claroscuros: celebración de la vida/muerte, goce/dolor, generosidad/mezquindad, apariencia de glamour/destrucción del cuerpo por el SIDA que presagia la calavera sobre la mesa de la última fiesta, fraguada en esa foto imperfecta que activa el recuerdo. De esta foto “sepiada” y borrosa saltan evocaciones de vidas privadas, reyertas femeninas entre locas, pequeñas miserias y gestos de grandeza que finalmente no son otra cosa que el tránsito de las utopías sociales al neoliberalismo actual, dictadura mediante. De esta manera, en el epígrafe ya citado y en la crónica que sirve de proemio a las demás, Lemebel explicita el sesgo con que va a tratar el tema del SIDA: una enfermedad funcional a la represión y a la estigmatización, que permite apuntalar la moral conservadora y que justifica formas de exilio puesto que es un tipo de enfermedad que hace, de acuerdo con Sontag, “brotar una identidad” y construye un ideario de culpa, vergüenza y castigo que arrincona al que la padece (incluso aunque no evidencie síntomas) como perteneciente a un “grupo de riesgo”.(Sontag, 2003:111)

Pero no se trata solamente de esto: la foto sepiada, descrita como una última cena antes de un largo calvario, es un simbólico punto de inflexión: esa foto ha detenido un modo más genuinamente latinoamericano de ser homosexual que sufrió, luego de la dictadura y con el neoliberalismo, una transformación por la imitación de modelos gay norteamericanos.

Sobre este proceso metafórico que inscribe el SIDA no solo como castigo y lacra en el cuerpo individual y en el cuerpo social sino también como un flagelo que desembarcó junto con otros parámetros de lo gay, Lemebel intenta otra escritura diferente a través de historias en las que, tomando la idea de plaga, opera torsiones que deconstruyen a partir de una escritura queer esa imagen planteada como punto de partida, por medio de virajes en el modo de considerar los problemas del SIDA. Uno de estos virajes consiste en el desenmascaramiento de los discursos de prevención postulados desde la cultura dominante que tapizan el espacio urbano con sus carteles que rezan métodos de barrera y a los cuales el autor opone el “mano a mano” solidario, los “gestos que brillan con luz propia” como podemos ver en *Y ahora las luces (Póntelo-pónselo)*, apartando la vista de las grandes campañas de prevención equívocas y unificadoras, y volviendo la mirada hacia los actos individuales en que una persona acompaña a otra.

Lemebel crea un tono inédito para tratar el SIDA que implica partir de la idea de “plaga” igualadora y generalizadora para deconstruirla en la evocación de vidas concretas y la afirmación de la diferencia. Se trata siguiendo a Annmarie Jacose, de una escritura queer no

solamente por su mirada sobre la homosexualidad sino por su resistencia a todo lo que es definición de esencias y su vinculación con lo ambiguo, lo relacional y la construcción de espacios para la expresión del “no”.

Sólo se puede contrarrestar ciertos efectos metafóricos, gastando la metáfora y construyendo otras metáforas que ayuden a destacar otros aspectos de las identidades de las personas o a refundar performativamente esas identidades. Si la metáfora dominante hace brotar una identidad que debe ser arrastrada a un ostracismo social, otras metáforas y otros usos lingüísticos se construyen para desplazarlas o desgastar su efectividad.<sup>6</sup> Lemebel intenta desactivar una máquina metafórica que liga el SIDA a la discriminación y a la dominación, de diversas maneras: haciendo la crítica de las metáforas oficiales para desenmascarar su aparente carácter preventivo o “bien pensado”; enfocando otros discursos, otras escrituras, otros lenguajes y otros vínculos en relación con el SIDA como el quilt, la manera desenfadada, irónica o lúdica de las locas cuando hablan de su propio SIDA, los lazos de solidaridad. En ocasiones la táctica discursiva es verdaderamente osada, al poner en palabras los aspectos habitualmente más escamoteados sobre la muerte y la enfermedad: los padecimientos, las humillaciones, los miedos, la putrefacción, la hinchazón, el rigor mortis. Pero no se trata simplemente de poner en palabras algo oculto, tabú, vedado o censurado, o dar a conocer vidas, sino de hacerlo a través de un lenguaje poético, a través de la literatura, en lo que esta tiene de transformación, incluso de travestismo. Lemebel se ubica en una dimensión lingüística que subvierte el modo sistémico en que, no ya la enfermedad sino el modo de nombrarla y conjugarla metafóricamente, ha afectado el cuerpo social, para construir otros modos de convivir con el SIDA que no omiten su innegable condición de flagelo pero devuelven rasgos humanos que el primigenio proceso metafórico ha arrebatado. Así como el travestismo homosexual envuelve y viste un cuerpo en pos de un devenir mujer sin llegar a ocultar del todo los rasgos masculinos, Lemebel toma el estigma y lo traviste sin hacerlo desaparecer, pero colocándolo en su lugar de artificio, a través de máscaras que en definitiva no hacen más que poner de manifiesto que nada puede escapar a formas de impostura o impostación, aunque muchas de esas formas sean vividas como naturales o legítimas. Lemebel encuentra y trabaja otros modos de hablar frontalmente de la enfermedad, apartándose del dramatismo pero no de la ternura, asumiendo la gravedad pero conservando el humor incluso macabro, evocando seres y construyendo personajes en los que conviven y se

---

<sup>6</sup> El esfuerzo por zafar de esta enfermedad que tanta culpa y vergüenza despierta, de estos significados, de estas metáforas, es particularmente liberador, aun consolante. Pero no se ahuyenta a las metáforas con sólo abstenerse de usarlas. Hay que ponerlas en evidencia, criticarlas, castigarlas, desgastarlas. (Sontag, 2003: 172)

funden lo heroico y admirable con lo gracioso y ridículo, trascendiendo así las categorías binarias o maniqueas, jugando irreverentemente con las connotaciones religiosas (sidario-sudario), militares o hegemónicas con que se han ido edificando las metáforas construidas por la cultura dominante para hacer (in)inteligibles las enfermedades y la muerte.

### **Distintas lecturas en el espacio urbano**

*De perlas y cicatrices. Crónicas radiales* de Pedro Lemebel (1997) es un libro que surgió como resultado de la recopilación escrita de una serie de microprogramas difundidos por Radio Tierra, en Santiago de Chile, dos años antes. Consiste en una serie de breves textos sobre personajes públicos chilenos de la cultura popular, los medios y la política, eventos y sitios emblemáticos de los cambios sociales y políticos que atravesó Chile desde los años sesenta en adelante, junto con historias de detenidos desaparecidos durante la dictadura de Pinochet, y cuyo eje es la visibilización del pasado, ausente en la mayoría de los discursos sociales, y sobre todo, ausente en los medios de comunicación.

De todos los ángulos desde los cuales podemos abordar estas crónicas, el espacio puede constituir una trama a partir de la cual leerlas. Massey formula, para reimaginar el espacio, una serie de proposiciones de las cuales concluye que la percepción de lo temporal depende de las interrelaciones que sólo pueden evidenciarse en la dimensión espacial. El espacio es abierto y está siempre en proceso de formación y es en él donde se da la coexistencia de una multiplicidad de historias que son relativamente autónomas y que se desarrollan simultáneamente en el mundo -en contraposición a visiones esencialistas-. Esta mirada resulta reveladora para leer las crónicas radiales puesto que las perlas y cicatrices son las marcas en lugares y cuerpos que dan cuenta del paso del tiempo, de aquello que hay que recordar, y son las huellas que evidencian cómo cada uno en su diferencia tiene una historia para contar. Los territorios son lugares de disputas entre el poder hegemónico con su uniformidad lisa, protocolar y preestablecida, por un lado, y las luchas o tácticas espontáneas que dejan sus marcas, escribiendo así el otro lado de la historia. La apropiación del espacio puede producirse a partir de gestos de identidad cultural (como la decoración kitsch del departamento europeo de la madre del Bambi), pero también, y por el contrario, puede consistir en una estrategia del poder hegemónico a partir de procesos de ocupación territorial y cultural por parte de las elites. En las crónicas se historian lugares donde acontecía la vida colectiva que fueron apropiados -en un doble gesto de momificación y adulteración- por las

clases altas, como el teatro Ópera que se convirtió en sede de una galería comercial: “Sólo dejaron para el recuerdo la pretenciosa fachada de columnas y el arco de ingreso, como una cáscara hueca que adorna nostálgica el plástico vidriero del Santiago actual”. (75)

Vinculada con lo anterior, es insistente en estas crónicas la presentación del espacio a partir de la oposición de lugares y no lugares. La feria del libro donde Pedro se encuentra con Carmen Gloria Quintana y la galería comercial son los no lugares, porque son sitios de tránsito, sin historia ni identidad. Frente a estos sitios, la comuna de Ñuñoa o la calle Huérfanos de los años sesenta en la que la gente se agolpaba para conseguir una entrada al teatro e incluso el rostro de Carmen, son lugares, porque, como afirma Marc Augé, se construyeron a partir de la identificación, de la vida colectiva, de la historia, de las luchas y deseos. En otros casos, la incursión del poder es a través de la penetración del espacio territorial por una espacialidad virtual. La televisión, como herramienta del poder dominante, repite y multiplica escenas, tergiversa, a una escala virtual, imágenes de espacios territoriales, los transforma estratégicamente y los deposita en la privacidad del concreto espacio hogareño. Al espacio como territorio tangible se oponen y se imponen una serie muy vasta de espacios virtuales, que deforman y confunden: los obreros masacrados son presentados como delincuentes ajusticiados en los noticieros (87). En *Los cinco minutos te hacen florecer* el basural, donde aparecen los cadáveres que la información de la televisión hizo pasar como delincuentes ajusticiados por la policía y que en realidad son las primeras víctimas del golpe de estado del 73, va cobrando distintas dimensiones: comienza como sede del recuerdo de la niñez pobre, luego pasa a ser el lugar de la experiencia reveladora para el pequeño Lemebel quien a partir de eso abandonará la inocencia de la niñez. Pero fundamentalmente es el lugar donde acontecen los ciclos, el lugar donde se recicla la materia y también la experiencia: la muerte de los obreros se convierte en vida al eternizarse en la memoria, en ejemplo y en lección. El poder busca imponer una lectura: la del escarmiento. El niño, en cambio, pasa de una lectura horrorizada a una lectura que se queda con lo vital, con “el puño en alto”. El espacio es una superficie donde se escriben y se leen historias y versiones diferentes de esas historias: el basural es muerte y podredumbre pero también es renacimiento y un “florecer”.

La oposición arriba/abajo, que impregna la retórica de Lemebel, es metáfora de la fragmentación social continuamente señalada en las crónicas. Robar damascos desde las alturas de los árboles se convierte en símbolo del alejamiento de la realidad por parte de Camilo Escalona, antiguo compañero de colegio del autor: “eras el más ágil, el único que alcanzaba los damascos maduros, tan arriba esos soles niños que mordía tu boca jugosa” (40).

A través del uso de la segunda persona, Lemebel le reprocha a Camilo haberse elevado y no haber visto “la camada de huachos desde las alturas del marxismo leninista”, haberse ido a los medios a dar discursos y a codearse con los pudientes. Este juego de opuestos está en estrecha relación con el contraste lejos/cerca, a partir de la paradoja de que el que más acceso tiene, se acomoda, y empieza a desarrollar una suerte, no de miopía, sino de visión tan amplia, generalizada y hasta abstracta que no ve ya su propio origen. Lemebel prefiere lo pequeño y concreto, el detalle como síntoma y expresa desconfianza de lo abstracto, lo cual caracteriza la crisis de los grandes relatos y por lo tanto el rechazo de las visiones dominantes de la historia.

Como símbolo de la fractura social y política, Lemebel alude a tabiques que ocultan el horror de la dictadura con la impostación de brillos. En *Las orquídeas negras de Mariana Callejas*, el salón cultural donde los invitados participan de veladas literarias es el telón hecho de arte burgués y convenciones sociales que cubre una realidad de torturas: “una inocente casita de doble filo donde literatura y tortura se coagularon en la misma gota de tinta y yodo” (16). En la casa de Mariana las poses son el ruido cómplice del silencio de los que saben y callan. Ruido y silencio aparecen como formas afines que emergen de un espacio falso que actúa como telón.

Pero la crítica del poder no sólo se expresa a partir de la denuncia del juego hipócrita sino también, siguiendo a Balderston y Quiroga, a través del tratamiento del espacio cultural de la dictadura como espacio queer. En *El encuentro con Lucía Sombra* y *Cecilia Bolocco*, los autores destacan cómo el cronista es capaz de participar de un evento cultural de la clase alta o se une inicialmente al entusiasmo popular por la coronación de Bolocco para luego proceder a su deconstrucción. Aquí el modo de denuncia se aparta de los esquemas de crítica de la vieja izquierda ya que no es abiertamente contestatario, sino que se deja seducir para luego desenmascarar las estrategias del poder.

El espacio es también el lugar donde se mueven los cuerpos que devienen, ellos mismos, espacios significantes. Ambos son superficies que van adquiriendo marcas de identidad y sufren los embates de la historia. El poder autoritario deja su marca en la superficie urbana y en la superficie de los cuerpos. Las perlas y las cicatrices hablan, de acuerdo con Massey, de la evidencia de que el tiempo no puede ser genuinamente comprendido sino a partir de la dimensión espacial. En *Carmen Gloria Quintana*, se destaca el contraste entre el espacio deshistorizado de la feria, con su “literatura light”, y el rostro de Carmen que está “escrito” por la historia. Tanto ese rostro que fue quemado por la dictadura,

como los libros de la feria, son superficies para ser leídas, pero, según Lemebel, son pocos los que leen las huellas de la historia en la cara de Carmen. En esta crónica, además del homenaje a Carmen, hay un señalamiento para una sociedad que anestesia o maquilla sus cicatrices. Los espacios son sede de la construcción de la memoria, como señal de un ayer abortado, en *La República libre de Ñuñoa* y de lo censurado en *El Bim Bam Bum*, o de la brutalidad de la represión en las quemaduras que quedaron en el rostro de Carmen.

Junto con lo autobiográfico, Lemebel enfoca la dimensión cotidiana del espacio. Según Cáceres Ortega, a partir de conceptos de Lechner “el espacio cotidiano es el espacio de engarce entre lo público y lo privado”. Los medios de comunicación –en este caso Radio Tierra en la que fueron emitidas las lecturas de estas crónicas- constituyen el lugar de la dimensión pública. Los relatos de experiencias personales y cotidianas son un modo de mostrar cómo tanto la dictadura como la política neoliberal de la transición democrática a la que la dictadura preparó el escenario propicio, actúan en la microfísica de la vida, en la dimensión concreta y humana. (Cáceres Ortega, 2007: 221)

El discurso oficial de los años noventa, de acuerdo con Cáceres Ortega, puso su foco en el futuro, lo que implicó, por mucho tiempo, la impunidad en lo relativo a los derechos humanos y la obstrucción de los procesos de rescate de la memoria que truncó la promesa de integración social. La vida chilena, en tiempos de la transición democrática, según esta autora, está detenida por los obstáculos con que tropieza la relectura del pasado, por la paralización de la justicia y la retracción al espacio privado. Si el discurso oficial se presenta de cara al futuro y a un ideal de pertenencia al llamado Primer Mundo, Lemebel insiste en la recuperación de la memoria, en la presentación de personajes emblemáticos de la dictadura (Mariana Callejas, Thatcher, el cura de la tele, etc.), en la dimensión cotidiana, diversa y cambiante de lo identitario frente a las estrategias de su borramiento impuestas por el neoliberalismo, en el desmontaje de las argucias mediáticas que disfrazan la realidad a partir de la exportación al mundo de modelos artificiales como el de la Barby Bolocco, la denuncia de la ridiculización de los pobres y de la burla de sus modestas esperanzas.

### **Volver a oír aquellas voces**

La referencia a la música popular es constante en epígrafes y subtítulos de la mayoría de las crónicas de Lemebel y es el tema que sirve de lazo entre casi todas las crónicas de *Serenata cafiola*: el bolero, el rock chileno y argentino, los cantantes románticos y hasta cursis de moda

pasados una y otra vez por la radio, la música que distrajo a la población del horror pero que también ayudó a seguir viviendo, la música o fragmentos de músicas populares, que como los aromas, albergan y evocan historias enteras.

Es interesante también cómo el cronista hace lecturas irónicas, tiernas e incluso desenfadadas de muchas canciones como en *La vi parada ahí*, en que Lemebel recuerda su primera experiencia sexual en su preadolescencia al compás de la famosa canción de los Beatles oída entre chicos y chicas en el circo que solía instalarse en la pobla. Una canción es lo que cada uno evoca con ella.

De esta manera, Lemebel libera a muchos cantantes, piezas musicales y géneros, de ciertos motes, de quedar inscriptos en juicios generales o etiquetas que pretenden sancionar una suerte de asociación estable entre determinadas manifestaciones culturales y lo ideológico. Por ejemplo, la canción romántica en "*La ciudad sin ti*" es la que el cronista evoca para recordar sus primeras incursiones en las resistencias revolucionarias que realizaban algunos adolescentes chilenos.

En esta ocasión, Lemebel recuerda a un compañero adolescente y militante al que no llama por el nombre sino a través de un "tú" que confiere un tono intensamente personal y casi íntimo a su evocación: "Era extraño que cantaras esa canción y no las de Quilapayún o Víctor Jara, que guitarreaban tus compañeros del partido" (37). Este extrañamiento es una nota que está presente en la mayoría de las crónicas de *Serenata cafiola*: el cronista busca descubrir un costado diferente en relación con lo que ciertos discursos circulantes han atribuido a determinados géneros o piezas musicales, y esta operación suele derivar no pocas veces en sorprendentes reivindicaciones a partir de experiencias personales en las que el mismo enunciador refiere cómo resignificó preconceptos, ideas previas no sólo sobre lo musical sino sobre personas concretas, como podemos apreciarlo en *Sillón de mimbre bajo la lluvia*, texto en el cual Lemebel parte de una imagen inicial de su vecina a partir de lo que sabía previamente de ella, conocimiento que estaba basado en lo otros le habían dicho: "Pero pronto supe que mi jardinera vecina era la suegra de uno de los siniestros jefes de la oscura CNI, la policía secreta de Pinochet. Entonces odié las plantas y con una tijera de podar eché por tierra ese malezal que ensombrecía las ventanas" (86).

Pronto la contigüidad vecinal y algunos gestos, cruces de palabras, incluso hostilidades, van a dar lugar a que el cronista construya otra fisonomía de su vecina: una mujer anciana a quien nadie va a visitar, y que es capaz de gestos amistosos –proteger el sillón donde Lemebel

se reunía con sus amigas locas y de la izquierda— y hasta de admiración u homenaje en la flor que le deja por la muerte de Gladis Marín. La crónica, como género que pone en texto la memoria implica una operación de diferenciación y de visibilización de un matiz diverso en la lectura de un mundo, la puesta en duda de un saber previo. En sus textos Lemebel jamás abandona su postura y siempre deja bien claras su posición de izquierda y su adhesión a todos los que luchan desde ese lugar, pero busca en gestos cotidianos, individuales y aparentemente intrascendentes, que esa adhesión y esa convicción no caigan en esquematismos deshumanizantes o automáticos.

Es así como Lemebel salva con la escritura a su vecina emparentada políticamente con la dictadura: “Tal vez era injusto hacerla cargar eternamente el escapulario parental de la culpa” (87). Así como el Alzheimer, el parentesco solamente político y un par de gestos protectores rescatan a la anciana vecina, en *Una vez un ruiseñor*, la inocencia infantil de Joselito, el niño cantante español usado por la dictadura de Franco, también fue “el sueño piojo de la plebe” (21). Así como Joselito no sabía que era usado por el franquismo, tampoco los niños de la pobla -incluido el niño Lemebel- lo sabían. De esta manera, Lemebel reconstruye contextos generales sociales y políticos que dejan clara la relación entre determinadas manifestaciones culturales y la ideología de la derecha pero, a través del relato de experiencias individuales y concretas, muestra cómo esas asociaciones lineales no constituyen “la verdad” sino que forman parte de discursos en los cuales Lemebel encuentra las fisuras por las que se introduce para mostrar la inasible infinitud que es capaz de habitar en la realidad. Lemebel no deja de hacer referencia al trasfondo histórico que hay detrás de una canción o un cantante –por ejemplo en el caso de Joselito–, trasfondo que muchas veces es funesto en términos políticos e ideológicos, pero finalmente una canción es para cada uno, una experiencia distinta, ligada a irreplicables cuestiones cotidianas intransferibles.

De este modo Lemebel enfoca la complejidad de la memoria al hacer pivotar una melodía o una letra de canción entre ciertos aspectos de sus condiciones de producción y los aspectos impredecibles, matizados, individuales e intransferibles de sus condiciones de recepción.

### **Palabras finales**

Más allá de los distintos tópicos que se abren a la evocación de un pasado atravesado por la violencia dictatorial que a su vez se proyecta en un presente neoliberal, la memoria aparece en

las crónicas de Lemebel como una compleja discursividad. *De perlas y cicatrices* propone la lectura de la ciudad, en una “radiografía diacrónica del Chile actual”, distinguiendo aquellas lecturas que proponen y tratan de imponer el discurso oficial y aquellas que son capaces de desmontar esas estrategias o ver lo que una mayoría anestesiada no puede o no quiere ver. (Pasten B., 2007: 116)

En *Loco afán* la preocupación por el SIDA es en realidad la preocupación por los discursos sobre una enfermedad que se convirtió en pre-texto para reforzar el control social. El SIDA es una fuente de señales que distintos sectores de la sociedad leen a su manera y convierten en signos diferentes. Finalmente, en *Serenata cafiola*, a partir de un tratamiento más autobiográfico y personal que está más cerca del testimonio que de la crónica, no sólo la música popular es fuente de una inagotable polifonía de versos y estribillos, sino que las mismas crónicas están construidas a partir de una clara matriz polifónica. La puesta en escena de distintos enunciadores e incluso el desdoblamiento del yo enunciator en puntos de vista diferentes enmiendan visiones anteriores y despliegan matices nuevos en resignificaciones que tienden a una concepción de lector en tránsito.

## **Bibliografía**

Cáceres Ortega, Teresa (2007) “Chile, país ganador” en Grimson, Alejandro (Comp.) (2007) *Cultura y neoliberalismo* (Buenos Aires: CLACSO Libros).

Massei, Doreen (1999) “La filosofía y la política de la especialidad: algunas consideraciones” en Arfuch, Leonor (Comp.) (2005) *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (Buenos Aires: Paidós).

Augé, Marc (1993) *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa).

Balderston, Daniel y Quiroga, José (2005) *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina* (Buenos Aires: Libros del Rojas).

Blanco, Fernando (2006) “Políticas de la ciudadanía sexual y la memoria de la escritura de Pedro Lemebel” en Ingenschay, Dieter ((2006) *Desde aceras opuestas. Literatura/cultura gay y lesbiana en Latinoamérica* (Madrid: Iberoamericana).

Butler, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (Barcelona: Paidós).

De Certeau, Michel (1996) *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer* (México: Universidad Iberoamericana).

Deleuze, Gilles (2005) *El pliegue. Leibniz y el Barroco* (Buenos Aires: Paidós).

Jacose, Annemarie (1996) *Queer Theory. An introduction* (New York: NY University Press).

- Lemebel, Pedro (1995) *La esquina es mi corazón* (Santiago de Chile: Seix Barral).
- Lemebel, Pedro (1996) *Loco afán. Crónicas de sidario* (Santiago de Chile: LOM).
- Lemebel, Pedro (1997) *De perlas y cicatrices* (Santiago de Chile: LOM).
- Lemebel, Pedro (2008) *Serenata cafiola* (Santiago de Chile: Seix Barral).
- Pastén B., J. Agustín (2007) “Paseo crítico por una crónica testimonial: de La esquina es mi corazón a Adiós mariquita linda de Pedro Lemebel” en: *Acontracorriente* (Carolina del Norte) Vol.4, N° 2.
- Sarduy, Severo (1982). *La simulación*. (Caracas: Monte Ávila Editores).
- Sontag, Susan (2003 [1977] [1988]) *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas* (Buenos Aires: Taurus).